

# Trabajo práctico Técnicas contemporáneas II

Profesor Antonio Zimmerman

“Qualia”

Luciano Azzigotti, 2010.

Juan Sebastián Perez Varelo

Marcos Rafael

Noviembre 2014

## **Hipótesis**

El compositor se influenció en el tango para construir un discurso con una sonoridad con reminiscencias del mismo pero buscando una nueva manera de plantearlo. Esto lo presumimos a partir de la observación del orgánico y ciertos patrones rítmicos recurrentes.

## Orgánico

Flauta en Do (muta a piccolo y flauta baja)

Clarinete en Si b

Percusión

tam-tam

triángulos (medio y grave)

gran-cassa o tambor grave

2 temple-blocks

vibráfono (sin motor)

Bandoneón

Piano

Violín

Contrabajo

## 1. Génesis y características de la obra.

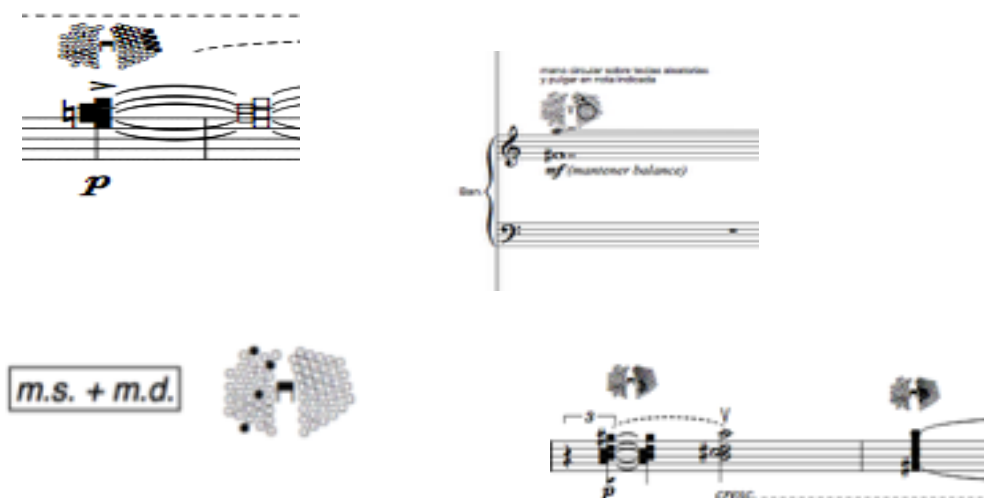
El orgánico fue impuesto en el contexto de la beca Melos-Gandini 2010, en la cual el compositor Gerardo Gandini daba los seminarios de composición y Marcelo Delgado estaba cargo del ensamble ejecutado por Compañía Oblicua. Esta imposición influyó no tanto en el aspecto tímbrico del trabajo sino en lo gestual, como veremos más adelante, según nos explicó el propio compositor.

La génesis de la obra es el mito del suicidio de Ildelés. Esta historia cuenta el hipotético caso en el que Ildelés anuncia que va a suicidarse, y convoca una suntuosa fiesta como despedida. Luciano pensó en cómo sería la música de la “fiesta de los suicidas felices”, donde el anfitrión convoca a una gran fiesta para celebrar su pronta muerte, y finalizando el festejo salta por la ventana de un piso muy alto para, tras una precipitada caída al vacío dar fin a su vida; hasta estuvo a punto de titular la obra “la música de los suicidas felices”. Pese a que la idea no prosperó, hay varios elementos que perviven de esa intención, entre ellos el comienzo de la obra, donde se plantea una situación “iridiscente, quebrada, de ácido” “romper un cristal en el oído”. La otra idea es que la obra comienza en el registro más agudo del ensamble y termina en el más grave, gesto que puede evocar una caída, un descenso, qué se siente en el momento de la caída, esa expansión del tiempo, momento que se muestra en la segunda sección de la obra, donde hay una sección muy detenida, que se opone mucho a la rítmica de la primera sección.

Esto si bien contribuyó mucho a la composición de la obra, no fue el punto de partida.

La construcción primera de la obra está basada en su totalidad en la resultante de las alturas de la gestualidad del bandoneón, que fueron luego desarrolladas rítmicamente. Esto explota totalmente en la tercera sección en el solo de bandoneón. El registro del bandoneón posee una octava estable situada en el centro del teclado, que pertenece a la construcción original del instrumento; en Alemania con el tiempo se le fueron agregando teclas con distintas notas de forma arbitraria, según los pedidos de los diferentes músicos, lo que dio como síntesis final del instrumento una disposición de teclas totalmente ilógica y arbitraria, lo cual generó que los bandoneonistas tengan una metodología para tocar, pensando en figuras geométricas (cuadrados, círculos, triángulos, etc.) más que en notas. Esto impulsó a Luciano a realizar una grafía para tocar mediante la lectura de gráficos, induciendo al bandoneonista a pensar por figuras, por gestos, y no por notas. El compositor pudo así generar un material muy estable geoméricamente en el gesto, fácil de tocar, y a la vez muy complejo en su resultante sonora, la cual a la vez se modifica según se abra o se cierre

el fuelle. Esto dio una clase de alturas, no desde el punto serial, sino organizadas a partir del gesto, por ej.:



A partir de la clase de alturas del bandoneón, comenzó a organizar el material del ensamble.

El condicionamiento de las cañas libres, propias del bandoneón, otorgó una pauta tímbrica. Esta cualidad genera entre otras cosas que se perciba una “nebulosa” entre el primer y segundo armónico y la afinación de la octava no sea del todo clara. Dentro de la afinación temperada, las componentes del instrumento hacen que tenga un timbre rugoso, metálico.

Existen, aunque no llegan a escucharse con total claridad, gestos de referencia al tango, gestos rítmicos muy aislados: los acentos de Pugliese (en el segundo tiempo de la corchea), D’Arienzo (comienzo acéfalo), y Troilo (síncopa primero, staccato luego y negra).

Qualia es la forma perceptiva que cada uno tiene de ver el mundo, es la sensación subjetiva de la percepción, intransmisible por su alto grado de subjetividad. La obra intenta tender trampas perceptivas que disparen ciertas memorias que hagan construir percepciones diferentes en los distintos oyentes.

## 2. Aspecto formal

La obra tiene tres partes claramente denotadas por el registro y el ritmo. Podemos ver que a lo largo de la obra el registro de todo el ensamble va de lo más agudo a lo más grave. Las secciones se

suceden unas a otras ya sea por un corte abrupto o bien por una transición que integra los diferentes elementos dados a lo largo de la sección y se terminan cuando la sonoridad se ha agotado.

La primera sección, que llamaremos A, nos muestra una serie de gestos en el bandoneón dados por figuras que se pueden plasmar en el teclado, triángulos, círculos, líneas, cuadrados etc., que son gestos posibles y nos dan una serie de alturas. A partir de ellas, el resto del ensamble construye un discurso teniendo en cuenta el registro, módulos rítmicos y la rotación de estos como intercalados con la serie de alturas. A, a su vez está seccionada en tres partes por una cesura de un compás de 7/4, qué es una especie de calderón medido (compases 13 y 28 [letra de ensayo B]).

The image displays a musical score for a bandoneon ensemble, divided into two systems, A and B. The time signature is 7/4. System A (measures 13-28) features a piano part with a melodic line and a bass line, a clarinet part with a single note, a percussion part with a rhythmic pattern, a viola part with a single note, a bassoon part with a melodic line, and a piano part with a complex rhythmic pattern. System B (measures 29-34) features a piano part with a melodic line and a bass line, a clarinet part with a single note, a percussion part with a single note, a viola part with a single note, a bassoon part with a melodic line, and a piano part with a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, f, fpp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'mantener balanceo' and 'para ocupar estos espacios desahogados y jugar en nota indicada'.

De ahí se retoma el impulso, pero no de la misma manera aunque siempre descendiendo en el registro. Es difícil ver que las figuras se repitan, son casi imperceptibles, pero están. Esto en realidad son anticipaciones del solo del bandoneón. A medida que desciende en el registro aparecen unas notas tenidas que configuran una especie de armonía al igual que otros aspectos referidos a la

duración de las notas llegando a un punto de saturación de la sonoridad con clúster diatónicos abandonando la sección por un corte abrupto, tomando las alturas del bandoneón y distribuyéndolas en el ensamble y se pasa a la segunda sección.

La segunda sección, que llamaremos B (Compás 41), sería como una contraposición de la primera. Una especie de fotografía del último gesto del bandoneón y todo lo que pasa dentro de ese acorde. Las alturas que presenta el ensamble están tomadas del bandoneón después de desaparecer el acorde. Encontramos superposiciones rítmicas que se van corriendo, pero mantienen su nivel de correspondencia. Por ejemplo, los quintillos y tresillos marcan una correspondencia y simetría entre las maderas, las cuerdas y el piano.

Luego se empieza a introducir otra configuración textural dada por la interacción entre piano y vibráfono, introduciendo así una melodía. Aquí se abandona por completo la matriz de alturas del bandoneón.

The image shows a musical score for three instruments: Percussion (Perc.), Viola (Vi.), and Piano (Pia.). The score is written in 2/4 time and consists of 12 measures. The Percussion part is mostly silent, with a few notes in the final measures. The Viola part features a melodic line starting in measure 4, marked *mf* and *Illegible*. The Piano part features a complex texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf* and *Illegible*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esta melodía, a diferencia del comportamiento expuesto en la sección anterior que se componía de módulos rítmicos que se rotan, se va a conformar a partir de la acumulación del material. A partir de la sonoridad que se da en ésta sección, podemos acercarla a una textura de melodía con acompañamiento en términos abstractos.

La aparición de ataques por parte de la percusión de sonidos sin altura funcionan como una especie de marca puntual como lo que va a llevar a la saturación del tam tam que va a venir después, otra vez jugando con la anticipación de los sucesos y llegando a ellos de manera gradual.

En este momento hay una incrustación de dos procedimientos: por un lado la acumulación rítmica y la superposición de diferentes acordes y alturas. Más hacia el final de ésta sección aparecen otra vez incrustados elementos rítmicos que aparecerán después (juegos rítmicos por parte de la percusión que luego serán tomados por el bandoneón).

The image shows two systems of musical notation. The left system features a piano part with a complex, dense texture of chords and arpeggios, and a bandoneon part with a rhythmic pattern of eighth notes. The right system shows a more sparse piano accompaniment with sustained chords and a bandoneon part with a melodic line. The notation includes various dynamics like 'pp' and 'p', and includes some performance markings such as 'SOPRANO' and 'BANDONEON'.

Cuando la Flauta muta a Flauta baja en el compás 132 se empieza a dar otro proceso de saturación, esta vez no por corte abrupto sino por transición integrativa. Se satura el Bandoneón, yendo a cluster, el Piano también, provocando un cúmulo de sonido inmenso enmascarando la aparición del solo de bandoneón.

Después de ésta saturación comienza la tercera y última sección que llamaremos C. Comienza con un solo de bandoneón presentando semicorcheas con las teclas bajadas por la mitad.

Este gesto se llama “fantasmita”, técnica que produce un sonido opacado y casi extinto. El bandoneonista está al borde del sonido. Con esto se plantea que si no llega a sonar una nota es propicio para la intención del compositor de extinguir el sonido del bandoneón de a poco.

Después del calderón medido del compás vuela a rescatar un poco la idea del acorde detenido entre la primera y la segunda sección mínimamente, pero en vez que esto este tomado por los demás instrumentos, se busca la desintegración total del ensamble. Se sostiene el valor de semicorchea, pero a la par de lo que sucede en la primera sección con el gesto del bandoneón, aquí cada instrumento tiene 3 alturas del total cromático, es decir el total cromático distribuido en el orgánico.





## **Conclusión**

Si bien el compositor toma elementos del tango, el germen impulsor de la obra no tiene nada que ver con este. El punto de partida fue la gestualidad del bandoneón, y el desarrollo de la obra a partir de las alturas resultantes de los diferentes gestos.

**-Agradecemos profundamente la generosa colaboración del compositor Luciano Azzigotti en nuestro trabajo-**